

„Es erhob sich ein Streit“ (BWV 19) Carl Philipp Emanuel Bachs Aufführungen im Kontext der Hamburgischen Michaelismusiken¹

Von Ulrich Leisinger (Leipzig)

1.

Die lapidare Formulierung „Die Neue Bach-Ausgabe (NBA) ist eine Urtextausgabe; sie soll der Wissenschaft einen einwandfreien Originaltext der Werke J. S. Bachs bieten und gleichzeitig als zuverlässige Grundlage für praktische Aufführungen dienen“, die die Vorworte seit dem Erscheinen des ersten Bandes im Jahre 1954 unverändert ziert, ist für das Selbstverständnis der nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland neu begründeten Musikergesamtausgaben von großer Tragweite. Die Suche nach dem (zweifellos schon als Begriff nicht unproblematischen) „Originaltext“ führte, ohne daß dies dem Benutzer der Bände immer auf Anhieb deutlich würde, zu einer Einteilung in zwei Klassen: textrelevante und nicht-textrelevante Quellen. Die letztere Kategorie wird zu Recht als für die Edition entbehrlich bezeichnet, zu Unrecht aber als völlig belanglos beiseite geschoben.

Die Vernachlässigung der letztgenannten, zumeist nach 1750 entstandenen Bach-Quellen hat zu einem merkwürdigen Ungleichgewicht der Forschung geführt: Während jeder Erkenntniszuwachs etwa hinsichtlich der an der Erstellung eines Originalstimmensatzes beteiligten Schreiber dankbar verbucht wird, hat es unbegreiflich lange gedauert, bis die Frage, warum beispielsweise ein Berliner Musiker (nach seiner Handschrift als „Anon. 300“ bezeichnet) nach 1769 stapelweise Aufführungsmaterialien Bachscher Kantaten angefertigt hat, überhaupt einmal gestellt wurde.² Sie ist auch durch die Peter Wollny geglückte Identifizierung dieses Schreibers als Johann Friedrich Hering erst ansatzweise beantwortet, da über dessen Arbeitsbedingungen nichts Näheres bekannt ist. Immerhin war jener seinerzeit so berühmt, daß er als Kollekteur bei Subskriptions- und Pränumerationsaufrufen schlichtweg als „Musicus Hering“ firmieren konnte, und wurde dennoch so rasch vergessen, daß man seinen Namen selbst in Carl von Ledeburs *Tonkünstler-Lexicon Berlins von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart* (1861) vergeblich sucht. Viel schlechter noch sieht es bei anderen Sammlungen, beispielsweise derjenigen Christian Benjamin Kleins (1754–1825), aus: Was etwa hat es mit jenem Kopisten auf sich, der in Berlin um 1800 Zugang zu einigen der ältesten Bach-Autographe überhaupt hatte und überaus sorgfältige Kopien beispielsweise des Choralvorspiels „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, BWV 739 (jetzt in Brüssel, Conservatoire Royale de Musique, 11599 MSM), oder der Kantate „Aus der Tiefen rufe ich“,

¹ Der vorliegende Beitrag, dessen Ausarbeitung bereits im BJ 1995, S. 142, Fußnote 96, angekündigt wurde, ist am Bach-Archiv Leipzig im Rahmen des *Forschungsprojekts Bach-Repertorium an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig* entstanden. Für die freundliche Unterstützung bei der Anfertigung der Notenbeispiele danke ich Herrn Wolfram-Theo Freudenthal (Taucha b. Leipzig).

² P. Wollny, Ein „musikalischer Veteran Berlins“. *Der Schreiber Anonymus 300 und seine Bedeutung für die Berliner Bach-Überlieferung*, Jahrbuch SIM 1995, S. 80–113.

BWV 131 (Bonn, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität, Signatur: Ec. 9,3), angefertigt hat? Wo, wenn nicht im Schutze der Gesamtausgabe, sollten solche und ähnliche Erkundungen, die einen großen Quellenfundus voraussetzen, mit einiger Aussicht auf Erfolg durchgeführt werden?

Eine völlige Abkopplung der Rezeptionsgeschichte von der Edition im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe hat sich in der Praxis als undurchführbar erwiesen, freilich ohne daß für die Verfahrensweise eine verbindliche Leitlinie gefunden worden wäre: Wilhelm Friedemann Bachs Bearbeitung zweier Sätze der Kantate „Ein feste Burg ist unser Gott“ (BWV 80), die er mit lateinischer Textunterlegung in Halle aufführte, ist in der NBA dergestalt dokumentiert, daß die von ihm hinzugefügten Trompeten- und Paukenstimmen im Kritischen Bericht zu NBA I/31 vollständig abgedruckt werden, die Wiedergabe der originalen Teile der Komposition jedoch unterblieb: Nur der lateinische Text wird mitgeteilt, ohne daß dem Benutzer eine Rekonstruktion dieser Werkfassung ohne Rückgriff auf die Quellen möglich wäre. Wie Peter Wollny zeigen konnte, ist hingegen manche andere nach 1750 erfolgte Eintragung von Wilhelm Friedemanns Hand in die Originalquellen, die mit Aufführungen von Kantaten seines Vaters in Zusammenhang steht, als solche nicht erkannt worden und hat damit Aufnahme in den „Originaltext“ gefunden.³

Carl Philipp Emanuel Bachs Bearbeitungen von Kantaten seines Vaters sind höchst unterschiedlich behandelt worden. Während seine Einrichtung der Kantate „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“ – der Praxis durch die 1830 erschienene Ausgabe Adolf Bernhard Marx' vertraut und seit dem Erscheinen von BG Band 23 (1876) wiederholt Gegenstand der Forschung – im Kritischen Bericht zu NBA I/19 recht detailliert dargestellt wurde,⁴ hat sein Arrangement der Kantate „Es erhub sich ein Streit“ (BWV 19) kaum Beachtung gefunden. Aus dem Kritischen Bericht zu NBA I/30 läßt sich die von Carl Philipp Emanuel zur Aufführung gebrachte Werkfassung nicht erkennen, da dort noch nicht einmal die Satzfolge des Arrangements mitgeteilt wird. Die Fragestellung etwa, warum der zweitälteste Bach-Sohn nur einen Teil der Sätze der Michaelis-Kantate seines Vaters für Aufführungen in Hamburg in ein Pasticcio übernommen hat, während sein älterer Bruder gerade einen der ausgesparten Sätze (wenn nicht sogar das ganze Stück) in Halle zu Gehör gebracht hat, erscheint rezeptionsgeschichtlich überaus bedeutsam; sie läßt sich im Kontext der übrigen Michaelismusiken in Hamburg auch einigermaßen schlüssig beantworten.⁵

³ P. Wollny, *Wilhelm Friedemann Bach's Halle performances of cantatas by his father*, in: *Bach Studies 2*, hrsg. von Daniel R. Melamed, Cambridge 1995, S. 202–228.

⁴ Eine Diskussion der Frage, warum Carl Philipp Emanuel Bach auf dem zugehörigen Titelschlag eigenhändig vermerkt, „[das] zweyte [Chor ist von] C. P. E. Bach“, während das Arrangement, von dem neben der Druckausgabe des 19. Jahrhunderts lediglich eine untransponierte Organo-Stimme (SBB, *St 41*) erhalten ist, überhaupt nur einen Chorsatz enthält, ist unterblieben. Da jedoch nach Satz 2 in den beiden erhaltenen Stimmen die Angabe „Choral“ steht, hatte C. P. E. Bach hier einen eigenen instrumentalbegleiteten Chorsatz beige-steuert. Die Angabe „No. 32 [oder 38?] V. 2“ führt derzeit nicht weiter.

⁵ C. P. E. Bachs Michaelismusiken hat H. Miesner, *Philipp Emanuel Bach in Hamburg*, Heide in Holstein und Leipzig 1929, vor allem S. 77f. und 80f., aufgrund der Quellen der Berliner Sing-Akademie kurz beschrieben. S. L. Clark, *The Occasional Choral Works of C. P. E. Bach*, Dissertation, Princeton/NJ 1984, S. 152–157 und 174–179, untersucht sie

2.

Als Musikdirektor in Hamburg war Carl Philipp Emanuel Bach in erster Linie für die Aufführungen der Musiken an den Sonn- und Feiertagen des Kirchenjahres zuständig. Jüngste Forschungen von Barbara Wiermann und Reginald Sanders⁶ lassen den Schluß zu, daß die regelmäßige Abfolge von gottesdienstlichen Musikaufführungen, die turnusmäßig die fünf Hauptkirchen einschlossen, mehrfach im Jahr unterbrochen wurde. Von besonderer Bedeutung sind mehrere Blöcke mit sogenannten „Ganzen Musiken“, die, beginnend am Ersten Ostertag, Ersten Pfingsttag und am Michaelistag, die fünf Hauptkirchen an fünf aufeinanderfolgenden Sonn- und Festtagen in der Abfolge St. Petri, St. Nikolai, St. Katharinen, St. Johannis und St. Michaelis bedienten (für Weihnachten galt eine ähnliche Regelung, die allerdings St. Nikolai ein gewisses Vorrecht einräumte), ehe der vorangegangene Zyklus von Kantatenaufführungen wieder aufgenommen wurde. Die wenigen erhaltenen Textdrucke aus Bachs Amtszeit (davon nur einer für ein Michaelisfest, und zwar im Jahre 1785⁷), machen deutlich, daß für die Gottesdienste regelmäßig zwei verschiedene Musikstücke (oder auch ein zweiteiliges Werk) bereitzustellen waren, von denen gewöhnlich das ausgedehntere vor, das kürzere nach der Predigt erklang. Ein Chor- oder Choralatz des zweiten Stückes wurde am Ende des Gottesdienstes wiederholt. Textvergleiche lassen vermuten, daß Bach zur Darbietung nach der Predigt fast immer Werke anderer Komponisten verwendet hat. Entgegen dem ersten Augenschein muß also, wenn auf den Hamburger *Texten zur Musik* vom ersten, zweiten und dritten Teil einer Kirchenmusik die Rede ist, keineswegs grundsätzlich von einem zusammengehörigen Werk ausgegangen werden. Vielmehr dürfte es sich in der Mehrzahl der Fälle, in denen eine Komposition Bachs zwar als erster Teil der Kirchenmusik belegt ist, der zweite Teil aber nicht mehr vorhanden scheint, um ein Fremdwerk gehandelt haben.

Abweichend von der von seinem Vorgänger Telemann geübten Praxis entschied sich Carl Philipp Emanuel Bach offenbar dafür, bei den genannten Ereignissen, dem Oster-, Pfingst-, Michaelis- und Weihnachtsfest, jeweils ein und dasselbe Stück in jeder dieser Kirchen aufzuführen. Dies ergibt sich nicht nur aus zufällig erhalten gebliebenen Textdrucken zu mehreren Sonntagen eines bestimmten Zeitraums,⁸ sondern beispielsweise aus dem Quellenbefund zu den – weiter unten zu

hauptsächlich mit Blick auf die Wiederaufnahme von Sätzen in Bachs Einführungsmusiken der Hamburger Zeit.

⁶ Referate bei der Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konferenz in Frankfurt/Oder im März 1998; Veröffentlichung vorgesehen in: *Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte*, Sonderband 4, hrsg. von H.-G. Ottenberg und U. Leisinger.

⁷ *Text zur Musik* | *Am Michaelis Feste, 1785*. | *In St. Petri*. SBB Mus. T 93 (20a). Als erster Teil diente hier die Michaeliskantate Wq 246, als zweiter Teil eine Kantate mit dem Textbeginn „Der Herr ist nahe allen, die ihn anrufen“ (Ps. 145, V. 18–19), die allerdings mit keinem von Telemanns gleichnamigen Werken identisch ist (freundlicher Hinweis von Brit Reipsch, Magdeburg).

⁸ Nach Ausweis von Textdrucken erklang beispielsweise Wilhelm Friedemann Bachs Kantate „Lasset uns ablegen“ (Fk 80) in einer Einrichtung als Pfingstkantate am 1. Sonntag nach Trinitatis 1779 in St. Michaelis (SBB Mus. T 2408 (5) olim T 540). Entsprechend wurde die Weihnachtsmusik „Auf, schicke dich“ (Wq 249) am 1. Sonntag nach Epiphania 1780 in

behandelnden – beiden Michaelis-Stücken Wf XIV/5 und XIV/6 nach Johann Christoph Friedrich Bach, zu denen jeweils drei Continuo-Stimmen in unterschiedlichen Stimmtonhöhen – Chorton, Kammerton, Tiefkammerton (oder auch Cornett-Ton) – erhalten sind.⁹ Die Aufführung in allen Hauptkirchen erklärt auch, warum auf den Aufführungsmaterialien entgegen Bachs üblicher Gewohnheit der Aufführungsort nicht durch Angabe der Initialen der jeweiligen Hauptkirche festgehalten wird. Begünstigt wurde dieser Verzicht auf unterschiedliche Stücke sicherlich einerseits dadurch, daß es sich ohnehin um jeweils andere Gottesdienstbesucher handelte, andererseits durch Anlehnung an den überkommenen Brauch, die jährliche Passionsmusik turnusmäßig in allen Kirchen zu geben. Die fünfmalige Aufführung eines Werkes veranlaßte Carl Philipp Emanuel Bach, diesen „Quartal Stücken“, wie er sie nannte, besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Tabelle 1 zeigt, daß Bach innerhalb seiner zwei Jahrzehnte währenden Amtszeit in Hamburg zum Michaelisfest und den nachfolgenden Sonntagen lediglich ein begrenztes Repertoire von Stücken aufgeführt hat.¹⁰

Die derzeit greifbaren Quellen, die neben einigen für Johann Jakob Heinrich Westphal angefertigten reinschriftlichen Kopien von der Hand Johann Heinrich Michels (Brüssel, Conservatoire) und den nunmehr in Kiew wieder zugänglichen Originalquellen auch Aufführungsmaterialien umfassen, die im 19. Jahrhundert an die damalige Königliche Bibliothek Berlin gelangten, lassen den Schluß zu, daß Bach die nicht selbst komponierten Stücke sorgfältig mit Blick auf ihre Reperitoretauglichkeit ausgewählt hat. Zwischen den Einzelwerken besteht eine Fülle an Querverbindungen, die im folgenden aufgezeigt werden sollen.

St. Michaelis aufgeführt (SBB *Mus. T 2408 (6)*). Das Pfingststück für 1788 (nach Homilius) „Nun ist er da, und Jesu Wort trägt nicht“ wurde am „zweyten heiligen Pfingsttage“ in St. Nikolai, am 2. Sonntag nach Trinitatis in St. Michaelis aufgeführt (SBB *Mus. T 2408 (9)* und (10)).

⁹ Die zugehörigen Stimmen in SBB, *St 265* und *St 266*. Vgl. auch Peter Wollnys Diskussion der von Carl Philipp Emanuel Bach zwischen 1772 und 1779 wiederholt als Pfingstmusik aufgeführten Kantate „Lasset uns ablegen“ (Fk 80) von Wilhelm Friedemann Bach. Siehe P. Wollny, *Studies in the Music of Wilhelm Friedemann Bach: Sources and Style*, Dissertation, Cambridge/MA 1993, S. 314–320, vor allem S. 320.

¹⁰ Erkenntnisse fehlen nur für Bachs erstes Amtsjahr 1768 (als vielleicht die Idee eines einheitlichen Quartalstücks noch nicht zur Debatte stand) sowie für die Jahre 1773, 1780, möglicherweise 1783 und 1787. Diese Lücken ließen sich vielleicht durch Identifizierung des durch den Zelter-Katalog nachgewiesenen Quartalstücks von 1787 (siehe SBB *Mus. ms. theor. N 30*, Nr. C II 489 bzw. 1406) noch schließen. Irrtümlich vermerkt Miesner, a. a. O. (Fußnote 5), S. 78: „Ein anderes ‚Michaelisquartalstück‘ bezeichnet mit 72, 78, 82 hat als Anfang: ‚Ehre sei Gott in der Höhe‘ und mag zu Weihnachten mit aufgeführt sein.“ Für die entsprechenden Jahre sind nämlich (siehe Tabelle 1) Aufführungen anderer Werke bezeugt. Der Hinweis auf Michaelis ist auf dem Umschlag zur Originalquelle – allem Anschein nach von Bach selbst – ausgetrichen.

Tabelle 1. Die von C. P. E. Bach in Hamburg aufgeführten Michaelismusiken

Jahr	Werk/Hauptbestandteil	Nachweis/Bemerkungen
1768		
1769	Wq 248	Miesner, S. 77; Pasticcio, da im NV nicht aufgeführt
1770	BWV 19	<i>St 25b</i>
1771	JCFB, Wf XIV/5	<i>St 265</i>
1772	Wq 245	NV, S. 61, Nr. 9
1773		laut Miesner, S. 80, Wq 247; wohl Druckfehler?
1774	Wq 248	AK 1805, Nr. 78; Miesner, S. 77
1775	Wq 247	NV, S. 61, Nr. 10
1776	BWV 19 + Wq 217	<i>St 25b</i>
1777	Wq 245	Miesner, S. 77
1778	Wf XIV/6 + Wq 217	AK 1805, Nr. 86; <i>St 266</i>
1779	Wq 247	Miesner, S. 77f. und 80; AK 1805, Nr. 68 („Am 18ten Sonntage nach Trinitatis 1779“ = 3. Okt. 1779)
1780		
1781	BWV 19	AK 1805, Nr. 80
1782	Wq 245	Miesner, S. 77
1783	Wq 247	Miesner, S. 77 (mit Jahreszahl [17]93)
1784	Wf XIV/6	<i>St 266</i>
1785	Wq 246 + Wq 217	NV, S. 62, Nr. 1; AK 1805, Nr. 66
1786	Wq 245	AK 1805, Nr. 69; Miesner, S. 77
1787	?	Kat. Zelter, Nr. 1406, nicht identisch mit Wq 245 oder 247, die in Kat. Zelter separat erwähnt sind, derzeit nicht verifizierbar
1788	Wq 247	Miesner, S. 77f.

Abkürzungen:

AK 1805: *Verzeichniß von auserlesenen, gut conditionirten, zum Theil sauber gebundenen, meistens Neuen Büchern und Kostbaren Werken aus allen Theilen der Künste und Wissenschaften ... welche nebst den Musikalien aus dem Nachlaß des seel. Kapellmeisters C. P. E. Bach ... Montags, den 4ten März 1805 in Hamburg ... verkauft werden sollen.* Hamburg o.J. (SBB, Db 313)

NV: *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790, Reprint hrsg. von Rachel Wade unter dem Titel *Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate*, New York und London 1981

Kat. Zelter: *Catalog musikalisch=literarischer und praktischer Werke aus dem Nachlasse des Königl. Professors Dr. Zelter* (SBB, Mus. ms. theor. N 30)

3.

Carl Philipp Emanuel Bachs Aufführungen der Kantate „Es erhob sich ein Streit“ (BWV 19) in Hamburg werden durch den Stimmensatz SBB *St 25b* dokumentiert, den der Hamburger Kopist Anon. 304 angefertigt hat. Die Aufschriften auf dem Titelblatt belegen drei Aufführungen: im Jahre 1770, in einer neuen Werkgestalt 1776, und 1781 wiederum „so, wie [17]70“.¹¹

Tabelle.2. Die Satzfolgen der Fassungen von BWV 19

Leipzig 1726 (J. S. Bach)	Hamburg 1770 und 1781	Hamburg 1776
1. Chor: „Es erhob sich ein Streit“	1. = BWV 19/1	BWV 19/1
2. Rec. (B): „Gottlob, der Drache liegt“	2. = BWV 19/2	BWV 19/2
3. Aria (S): Gott schickt uns Mahanaim zu	3. Aria (T): „Lobe, mein Gemüte“ (G. Benda?)	Aria (T): „Lobe, mein Gemüte“ (G. Benda?)
4. Rec. acc. (T): „Was ist der schnöde Mensch“	4. = BWV 19/4	BWV 19/4
5. Aria (T): „Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir“	5. Aria (S): „Herr, wert, daß Scharen“ (G. Benda)	Aria (S): „Herr, wert, daß Scharen“ (G. Benda)
	6. „Der Anfangs Chor wird wiederholt“	„Chor Heilig“ = Wq 217
6. Rec. (S): „Laßt uns das Angesicht der frommen Engel lieben“	7. Rec. (S): Text wie BWV 19/6 (wohl C. P. E. Bach)	Rec. (S): Text wie BWV 19/6 (wohl C. P. E. Bach)
7. Choral: „Laß dein Engel mit mir fahren“	8. = BWV 19/7	= BWV 19/7

Tabelle 2 enthält die Satzfolge dieser Aufführungen und zum Vergleich diejenige der dem Pasticcio zugrundeliegenden Kantate Johann Sebastian Bachs. Hieraus ergibt sich, daß Carl Philipp Emanuel Bach 1770 (und 1781) beabsichtigte, Johann Sebastian Bachs Kantate möglichst vollständig zu übernehmen. Während dies für den Eingangschor und den Schlußchoral sowie das Accompagnato-Rezitativ problemlos möglich war, und er sich bei dem ersten Secco-Rezitativ mit einer Textänderung der Schlußzeilen behelfen konnte, entschied er sich, das letzte Rezitativ auf den alten Text neu zu setzen.

Erwähnt sei auch, daß in fast allen Sätzen eine Reihe von Detailkorrekturen am Text erfolgte.

¹¹ Dok III, Nr. 759.

Beispiel 1

C. P. E. Bach

Laßt uns die En - gel lie - ben, und sie mit uns - ren Sün - den nicht be -

trü - ben; sie sind als - denn, wenn Gott ge - beut, der Welt Va - let zu sa - gen, zu

uns - rer Se - lig - keit auch un - ser Him - mels - wa - gen.

Nicht übernommen wurden im Unterschied hierzu die beiden Arien. Diese wurden durch neue Arien ersetzt, die freilich aufgrund der Tatsache, daß ein Einlageblatt zu einer der beiden Canto-Stimmen von seiner Hand stammte, lange Zeit als Eigenkompositionen des zweitältesten Bach-Sohnes galten. Konkordanzquellen belegen jedoch, daß wenigstens die Arie „Herr, wert, daß Scharen der Engel dir dienen“ Georg Benda zum Urheber hat.¹² Was vor einigen Jahren aufgrund eines zufälligen Quellenfundes erkannt wurde, hätte, wie sich nun zeigt, auch auf bequemerem Wege ermittelt werden können. Johann Heinrich Voß berichtete nämlich seiner Braut Marie Christiane Ernestine Boie am 11. Oktober 1776:¹³

„Auch waren wir nach der Nikolaikirche, und hörten Bachs herrliche Michaelismusik. Ich kenne von ihm nichts Kühners, edlers und hinreißenders, als der Gesang der Engel u[nd] Völ-

¹² Siehe die Incipits bei F. Lorenz, *Die Musikerfamilie Benda*, III. Band: Themenkatalog der Kompositionen der Familienmitglieder mit durchnummeriertem Benda-Register, masch.-schr. [1972] (SBB, *Mus LS Tbe 3200*), Nr. 544. In SBB finden sich hierzu folgende Quellen, von denen nur die erste aus C. P. E. Bachs Besitz stammt: a) *Mus. ms. 1336 (2)*. Partiturlinien mit der autographen Bemerkung zu Satz 2 „Michaelis 1770 gemacht“ und Eingriffen in die Komposition. b) *Mus. ms. 1339* mit dem Titel *Festo nativitatis serenissimi | di Benda*. Vorgebunden ist ein Textblatt *Weihnachts=Cantata. | von | Benda*: Die Preisangabe # 7.8. weist auf einen Katalog von Johann Christoph Westphal in Hamburg, der das Werk seit spätestens 1782 anbot (*Verzeichniss derer Musicalien, welche in der Niederlage auf der grossen Bleichen bey Johann Christoph Westphal und Comp. in Hamburg in Commission zu haben sind*. 1782, S. 147. Exemplar: SBB, Ab 1412). c) *Mus. ms. 1336/2*, bestehend aus den Resten von zwei, vielleicht auch drei Stimmensätzen. Ein vollständiger Stimmensatz stammt von J. H. Michels Hand, steht aber wiederum mit Westphals Verkaufsangebot in Zusammenhang.

¹³ Dok III, Nr. 814.

ker: Heilig, heilig etc. etc. Zwey Chöre, eines sanfter das andre stärker, antworten sich immer, und in der entferntesten Tonart, auf *Cis dur* mit einmal in *D dur*, u. s. w., und schließen endlich mit einer feurigen Fuge: Alle Lande sind seiner Ehren voll. Außer dem wurden noch zwey entzückensöhne Arien von Benda und eine Fuge von dem alten Sebastian Bach gespielt, die aber alle nur Schatten gegen jene Engelmusik waren.“

Bislang wurde übersehen, daß sich dieser Augenzeugenbericht nicht etwa auf eine Reihung von Einzelwerken bezieht, sondern auf das Michaelis-Quartalstück von 1776 und damit auf C. P. E. Bachs zweite Fassung seines Pasticcios nach BWV 19. Da das Michaelisfest 1776 auf einen Sonntag fiel, war die Nikolaikirche am nächstfolgenden Sonntag, dem 6. Oktober, turnusgemäß Aufführungsort des Quartalstücks, was mit dem Briefdatum problemlos in Einklang gebracht werden kann. Aus dem Brief von Voß ergibt sich des weiteren, was im Kritischen Bericht zur NBA nur vermutungsweise ausgesprochen wurde:¹⁴ Anlässlich des Michaelisfestes 1776 erklang Bachs „Heilig“ (Wq 217) zum ersten Mal und zwar offensichtlich nach der Arie „Herr, wert, daß Scharen der Engel dir dienen“ anstelle einer Wiederholung des Eingangschores von „Es erhub sich ein Streit“. Am 25. Oktober 1776 berichtet auch der Hamburger unpartheyische Correspondent von der bevorstehenden Aufführung des Quartalstücks in St. Michaelis:¹⁵

„Die seit einigen Sonntagen in unseren Hauptkirchen aufgeführte vortreffliche Michaelismusik unseres würdigen Herrn Kapellmeisters Bach hat unter andern ein meisterhaftes Doppelchor der Engel und Völker, die das ‚Heilig, heilig, heilig‘ singen. Morgen den Sonnabend und übermorgen am Sonntage wird dieses Doppelchor in der großen Michaeliskirche so aufgeführt werden, daß der Chor der Engel von der Höhe über dem Kirchen-Saal, und das Chor der Völker von der Orgel, die Fuge aber von den beiden Chören zugleich gesungen werden wird, welches in den anderen Kirchen des Raums wegen nicht füglich geschehen können.“

Für die Aufführungen des Pasticcios nach BWV 19 im Jahre 1776 ergeben sich somit die folgenden Orte und Daten: St. Petri, 29. September; St. Nikolai, 6. Oktober; St. Katharinen, 13. Oktober; St. Johannis, 20. Oktober; St. Michaelis, 27. Oktober. Hinzu kommen „Voraufführungen“ in den jeweils am Samstag vorausgehenden Vespertagesdiensten.

In seinem Schreiben an seine Braut gibt Voß auch einen bislang übersehenen Hinweis auf den Autor der beiden Arien, die ihm „entzückensöhne“ erschienen waren. Nach derzeitigem Kenntnisstand läßt sich allerdings zur Tenorarie „Lobe, mein Gemüte“ zwar noch keine Benda nennende Konkordanzquelle nachweisen, doch stilistisch – markant sind die Vorliebe für Punktierungen, Zweiunddreißigstelletten und der Streichersatz, der die zweite Violine über weite Strecken parallel mit der ersten führt – erscheint die Aussage von Voß, die allem Anschein nach nicht einfach auf einer guten Repertoirekenntnis, sondern auf gezielter Nachfrage beruht, glaubwürdig.

Aus diesem Blickwinkel verdienen auch die Änderungen, die Bach im Stimmensatz des Pasticcios nach BWV 19 eigenhändig vorgenommen hat, erneute Beachtung. Die Ausstreichung der Anweisung „Der Eingangs Chor wird wiederholet.“ in fast allen Stimmen ist mit sehr dunkler Tinte und recht breiter Feder erfolgt. Nichts spricht gegen die Annahme, daß die Streichung von C. P. E. Bach eigenhändig vor-

¹⁴ NBA I/30 Krit. Bericht, S. 83 (M. Helms).

¹⁵ Zitiert nach Miesner, a. a. O. (Fußnote 5), S. 93f.

genommen wurde. Der Tintenfärbung und dem Schreibduktus zufolge müßte die von ihm verfügte Kürzung des Tenorrezitativs um zwei Takte, denen die Textzeile „zu seiner Wacht und Gegenwehr“ zum Opfer fällt, zu gleicher Zeit erfolgt sein. Schließlich liegt es auch nahe, die Neufassung der Singstimme der Arie „Herr, wert, daß Scharen der Engel dir dienen“ mit der Aufführung von 1776 in Verbindung zu bringen. Bach hat hierzu die Rückseite eines nicht mehr benötigten Skizzenblattes verwendet. Eine Skizze darauf ist für einen vierstimmigen Streichersatz im 3/8-Takt bestimmt gewesen. Eine Vorzeichnung fehlt zwar, doch scheinen zwei Kreuze gemeint zu sein. Der viertaktige Abschnitt bildet einen Orgelpunkt auf H und ließe sich deshalb vielleicht am ehesten mit dem Übergang vom zweiten zum dritten Satz in der Streichersinfonie Wq 182/5 von 1773 in Verbindung bringen.¹⁶ Die eigenhändige Niederschrift der Canto-Stimme zu der Benda-Arie dient dazu, den vollständigen Text in einer gekürzten Fassung der Arie unterzubringen: Bach verzichtete auf den kontrastierenden Mittelteil sowie das Da Capo und verwandelte damit Bendas Arie in eine Ariette.

1776 erklang das Werk somit in einer Gestalt, die von Johann Sebastian Bachs Original stark abweicht, dessen ungeachtet textlich wie musikalisch jedoch einen bemerkenswert kohärenten Eindruck hinterläßt:

1. Coro

Es erhob sich ein Streit.

Die rasende Schlange, der höllische Drache
Stürmt wider den Himmel mit wütender Rache.
Aber Michael besiegt
Samt der Schar, die mit ihm krieget,
Satans kühne Grausamkeit.

2. Rec. (B)

Gottlob! der Drache liegt.

Der unerschaffne Michael und seiner Engel Heer

Hat ihn besiegt.

Dort liegt er in der Finsternis

Mit Ketten angebunden,

Und seine Stätte wird nicht mehr

Im Himmelreich gefunden.

Nun stehn wir sicher und gewiß

Und will uns gleich sein Brüllen schrecken,

So wird uns doch der große Gott durch seine Engel decken.

3. Aria (T)

Lobe, mein Gemüte,

Deines Gottes Güte,

Denn sie währt in Ewigkeit.

Welten fliehen, Himmel weichen,

Alles muß sein End erreichen;

Sie hat weder Ziel noch Zeit.

¹⁶ Das zweite Fragment, sichtlich in Bachs später Hand, umfaßt vier Takte eines Andante in c-Moll für Klavier im 9/8-Takt, das – mit gewissen Vorbehalten – vielleicht einen rasch verworfenen Beginn des Andantes der Sonate Wq 65.49 (1785) darstellen könnte.

4. Rec. acc. (T)

Was ist der schnöde Mensch, das Erdenkind?
 Ein Wurm, ein armer Sünder.
 Schaut, wie ihn selbst der Herr so lieb gewinnt,
 Daß er ihn nicht zu niedrig schätzt
 Und ihm die Himmelskinder,
 Der Seraphinen Heer, zu seinem Schutze setzt.

5. Ariette (S)

Herr, wert,
 Daß Scharen der Engel dir dienen
 Und daß dich der Glaube der Völker verehrt,
 Ich danke dir.
 Sei mir gepriesen unter ihnen,
 Ich jauchze dir,
 Und jauchzend lobsingen die Engel und Völker mit mir,
 Die Engel und Völker jauchzen dir.

6. Doppelchor

Heilig, heilig, heilig ist Gott der Herr Zebaoth.
 Alle Lande sind seiner Ehre voll.
 Herr Gott, wir loben dich. Herr Gott, wir danken dir.

7. Rec. (S)

Laßt uns die Engel lieben
 Und sie mit unsren Sünden nicht betrüben
 Sie sind alsdenn, wenn Gott gebeut,
 Der Welt Valet zu sagen,
 Zu unsrer Seligkeit
 Auch unser Himmelswagen.

8. Choral

Laß dein Engel mit mir fahren
 Auf Elias Wagen rot,
 Meine Seele wohl bewahren
 Wie Laz'rum nach seinem Tod.
 Laß sie ruhn in deinem Schoß
 Und erfülle sie mit Trost,
 Bis der Leib kömt aus der Erden
 Und sie beid' vereinigt werden.

Durch die Einfügung neuer Texte und durch Carl Philipp Emanuel Bachs Eingriffe in die übernommenen bekommt die fünfzig Jahre alte Dichtung zu BWV 19 eine andere theologische Ausrichtung. Picander (oder der sich auf Picander beziehende Textdichter) hatte anlässlich des Michaelisfests 1726 den Erzengel Michael und seine Schar zum Mittelpunkt der Dichtung erhoben. Mit Blick auf den Menschen ist der Text von einer ruhig gefaßten Todeserwartung geprägt. Bezeichnend hierfür ist, daß das erste Rezitativ durch die Wendung „Leib und Seel“ bereits auf den Schlußchoral vorausweist. Carl Philipp Emanuel Bach hat diesen Bezug durch Auslassung der Zusammenhang stiftenden Worte und den Verzicht auf die inhaltlich vermittelnde Tenorarie „Bleibt, ihr Engel,

bleibt bei mir“ (BWV 19/5) aufgehoben. Was dort statt dessen in den Vordergrund rückt, ist der Lobpreis Gottes: Hieß es im Mittelteil der Tenorarie aus BWV 19 nur „lernt mich euer großes Heilig singen“, so wird das „Große Heilig“ nach Auffassung der Gottesdienstbesucher von 1776 zum wichtigsten Bestandteil der Komposition; in den beiden Arien wird Gott gelobt, ohne daß – wie in BWV 19 – die Bedrängnis des Menschen in den Vordergrund rückte. Mit der Wendung „Herr, wert, daß Scharen der Engel dir dienen“ (wohingegen in Bendas Kantate auf den Geburtstag seines Fürsten nur von „Scharen der Christen“ die Rede war) wird ein Bezug zum Michaelisfest hergestellt.

Während Johann Sebastian Bachs Chorfuge „Es erhob sich ein Streit“ und der Schlußchoral „Laß dein Engel mit mir fahren“ ohne Einschränkung als zeitlos galten, die Rezitative immerhin durch Eingriffe an den Geschmack von 1775 angepaßt werden konnten, sah Carl Philipp Emanuel Bach keine Möglichkeit zur Übernahme der originalen Arien. Daß er mit dieser Überzeugung nicht allein stand, zeigt sich darin, daß Eingangschor und Schlußchoral der Kantate BWV 19 auch andernorts separat überliefert sind.¹⁷ Möglicherweise war Bach die Tenor-Arie „Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir“ seines Vaters zu umfangreich, insbesondere wegen des vorgeschriebenen langsamen Tempos. Bei der Sopranarie „Gott schickt uns Mahanaim zu“ ergaben sich hingegen Besetzungsprobleme, da Oboi d’amore schon lange nicht mehr verfügbar waren¹⁸ – bereits Wilhelm Friedemann Bach hatte sich hier kurz nach 1750 mit einer Transkription für Organo obligato behelfen müssen. Zudem hätte Picanders gelehrter Text zweifellos zu jener Kategorie gehört, die in Hamburg heftiger Kritik ausgesetzt war. Im bekannten Gutachten zur Neuordnung der hamburgischen Kirchenmusik nach Bachs Tode heißt es: Bei der Vielzahl an Musiken sei es fast unvermeidlich gewesen, „daß manche alte Composition genutzt, und mit derselben auch ein alter und oft unerbaulicher Musiktext ausgegeben wurde“.¹⁹

4.

In engem Zusammenhang mit den Neufassungen der Kantate BWV 19 stehen Carl Philipp Emanuel Bachs Aufführungen von Michaelismusiken seines Halbbruders Johann Christoph Friedrich Bach. Aufgrund einer Verwechslung der Handschrift galten die zugehörigen Berliner Quellen *St 265* und *St 266* als Autographe des Bückeburger Bach, so daß an der Authentizität der Werkfassungen bislang nicht

¹⁷ Der Eingangschor findet sich in einer Quelle des 18. Jahrhunderts in SBB, *Am. B. 9*, und war auch 1809 im Nachlaß Kittel vorhanden. Der Schlußchoral wurde 1787 mit Auslassung des obligaten Trompetenparts als Nr. 297 mit der Überschrift „Weg mein Herz mit den Gedanken“ in *Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge. Vierter Theil* aufgenommen. Er befindet sich auch in der hierfür mittelbar als Vorlage dienenden Handschrift *Am. B. 46^{1a}*.

¹⁸ Vgl. Dok III, Nr. 759, zu BWV 100.

¹⁹ Zitiert nach J. Sittard, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Altona und Leipzig 1890, Reprint Hildesheim 1971, S. 47f.

gezweifelt wurde.²⁰ Offenkundig handelt es sich nicht um zwei eigenständige Werke, sondern um zwei verschiedene Fassungen ein und derselben Komposition. Die umfangreichere Fassung wird gemeinhin²¹ als „Michaels Sieg“ bezeichnet (Wf XIV/5), die knappere als „Michaelis Quartalsstück“ (Wf XIV/6). Die von Poelchau stammende Aufschrift „von J. C. F. B. & C. P. E. B.“ auf der Titelseite dieser zweiten Fassung und das Wissen um den Überlieferungsweg hätte freilich schon längst darauf aufmerksam machen müssen, daß Carl Philipp Emanuel ein nicht zu unterschätzender Anteil an der Revision zuzuschreiben ist. Eine Gegenüberstellung der Satzfolgen (siehe unten, Tabelle 3) zeigt, daß die eigenwillige formale Anlage der Kantate „Michaels Sieg“ (Wf XIV/5) durch die Bearbeitung auf ein vergleichsweise konventionelles Maß reduziert wird. Der Eindruck von „Michaelis Sieg“, dessen Text von Johann Gottfried Herder stammt, wird maßgeblich bestimmt durch den Eingangs- und Schlußblock, der jeweils in dreimaligem Wechsel Choräle und Chorsätze enthält.²² Herder greift damit ein Formprinzip aus den – von ihm sonst geschmähten²³ – Oratoriendichtungen Karl Wilhelm Ramlers auf. Unmittelbares Vorbild dürfte hier die Schlußszene aus dessen *Tod Jesu* gewesen sein; außer Carl Heinrich Grauns weithin bekannter Fassung lag bei Herders Ankunft im Frühsommer 1771 Johann Christoph Friedrich Bachs Vertonung bereits vor, die sich, wie andernorts beschrieben, sehr nahe an Grauns Modell hielt.²⁴ Bei Herder wird das Stilmittel der Klimax, das sich aus der dreimaligen Wiederholung ergibt, zu einem Charakteristikum seiner Kantaten- und Oratoriendichtungen. In „Michaels Sieg“ erzielt der Komponist eine eindrucksvolle Wirkung dadurch, daß in den drei „Es erhob sich ein Streit“-Sätzen und den zugehörigen Chorälen die Besetzung sukzessiv erweitert wird. Die Steigerung, die Herder später in der Eröffnungsszene zu seiner *Kindheit Jesu* mit Angaben wie „fernher“ und „näher“ ausdrücklich vorschreibt, hat Johann Christoph Friedrich Bach bereits hier – sicherlich in engem Austausch mit dem Textdichter – musikalisch umgesetzt. Von den 16 Teilsätzen aus „Michaels Sieg“ werden ein Choralatz und einer der Chorsätze, transponiert und um 3 Trompeten erweitert, in das Michaelis-Quartalsstück aufgenommen. Des weiteren wird die Sopran-Arie „Und die Schöpfung atmet Freude“ herangezogen, alle übrigen Sätze des Quartalsstücks kommen hingegen, wie aus Tabelle 3 hervorgeht, in „Michaels Sieg“ nicht vor. Als Kompositionsdatum wird für „Michaels Sieg“ in der Literatur ohne Vorbehalt das Jahr 1775 genannt, 1785 gilt als das Jahr der Revision. Unbeachtet blieb aller-

²⁰ So noch B. J. Sing, *Geistliche Vokalkomposition zwischen Barock und Klassik. Studien zu den Kantatendichtungen Johann Gottfried Herders in den Vertonungen Johann Christoph Friedrich Bachs*, Baden-Baden 1992 (Collection d'études musicologiques / Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 83.), S. 188f. und 192f. Schreiber ist jedoch – wie schon Kast (TBSt 2/3) bemerkte – der Hamburger Kopist Anon. 304.

²¹ G. Schünemann, *Johann Christoph Friedrich Bach*, BJ 1914, S. 45–165, hier S. 87ff.

²² Der letzte Chor des Schlußsatzes ist seinerseits dreiteilig (siehe Tabelle 3).

²³ Vgl. J. G. Herder, *Von deutscher Art und Kunst* (1773), in: Johann Gottfried Herder. Sämtliche Werke, hrsg. von B. Suphan, Berlin 1877–1913, Bd. 5, S. 206f. Siehe im Gegensatz hierzu seine zunächst enthusiastischen Äußerungen über Ramler (Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 59f.). Auf die Textstellen macht Schünemann, a. a. O. (Fußnote 21), S. 66f., aufmerksam.

²⁴ Siehe K. Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach*, Sonderausgabe, München 1977, S. 272f., und darauf aufbauend BJ 1995, S. 124–127 (U. Leisinger).

Tabelle 3: Die Satzfolgen der Fassungen von Michaels Sieg

„Michaels Sieg“ Wf XIV/5 (J. C. F. Bach) Hamburg 1771	„Michaelis-Quartalsstück“ Wf XIV/6 Hamburg 1778 und 1784
1a. Choral: Wie wird uns werden! Schauer liegt	1. Choral: Wenn Christus seine Kirche schützt (= „Michaels Sieg“, Nr. 5a)
1b. Chor: Und es erhub sich ein Streit im Himmel	2. Chor: Nun ist das Heil und das Reich (= Nr. 5b)
1c. Choral: Wie wird uns werden! Jammer liegt	
1d. Chor: Und es erhub sich ein Streit im Himmel	
1e. Choral: Wie wird uns werden! unser Flehn	
1f. Chor: Und es erhub sich ein Streit im Himmel	
2a. Recit. Acc. (T): Welch ein Gesicht	3. Recit. Acc. (B): Was seh ich dort (von CPEB, in Anlehnung an Nr. 2a)
2b. Arioso (T): Wie wenn sie Verzweiflung wütend	
3. Acc. (B): Doch Michael! Der Held! Der Gott!	
4. Arie (S): Und die Schöpfung atmet Freude	4. Aria (S): Und die Schöpfung atmet Freude (= Nr. 4)
5a. Choral: Wenn Christus seine Kirche schützt (Textquellen: Ein feste Burg ist unser Gott)	5. Recit. (B): So werde dir, o aller Menschen Vater (wohl von C. P. E. Bach)
5b. Chor: Nun ist das Heil	6. Aria (S): Herr, wert, daß Scharen der Engel dir dienen (von G. Benda)
5c. Choral: Triumph, Triumph ist unser Gott	7. Chor: Heilig (von C. P. E. Bach = Doppelchöriges Heilig Wq 217)
5d. Chor: Überwunden durch des Lammes Blut	8. Choral: Lob, Ehr und Preis sei Gott unser Gott (von C. P. E. Bach?)
5e. Choral: In Tod und Leben	
5f. Chor: Tod! Wo ist dein Stachel!	
5g. Chor: Darum jauchzet, ihr Himmel! Und du, Erde, frohlocke!	
5h. Chor: Der Herr ist König in Ewigkeit	

dings, daß das erste Datum rein hypothetisch ist, das zweite auf einem Fehlschluß beruht. Schünemann hatte in seinem Werkverzeichnis²⁵ das Jahr 1775 ins Gespräch gebracht, indem er das Entstehungsjahr der Dichtung, das er in der von Bernhard Suphan redigierten Herder-Gesamtausgabe vorgefunden hatte, mit dem der Komposition gleichsetzte. Der beschränkte Raum eines Werkverzeichnisses ließ es allerdings nicht zu, darauf hinzuweisen, daß Suphan diese Jahreszahl nur als Vermutung formuliert hatte, da im Herder-Nachlaß Entwürfe zu diesem Text zwar reichlich vorhanden sind, aber nicht einer von ihnen ein Datum trägt. Das Überarbeitungsjahr 1785 geht auf eine Beobachtung Karl Geiringers zurück, der die Übereinstimmung des Beginns des Michaelis-Quartalstücks mit dem bei Wotquenne verzeichneten Incipit zur Michaeliskantate „Der Frevler mag die Wahrheit schmähn“ (Wq 246) bemerkte und aufgrund dessen – etwas voreilig, wie die Prüfung der Quellen ergibt – die vollständige Identität beider Kompositionen postulierte:²⁶

„Wq 246 führt es mit einem anderen Textanfang an. Das von ihm gegebene Datum 1772 ist offenbar falsch. Nach der Liste von Emanuel Bachs Nachlaß zu schließen, gehört das Werk ins Jahr 1785.“

Sei es, daß Geiringer nach seiner Emigration keinen Zugang zu den Quellen mehr hatte, sei es, daß seine Aufzeichnungen unzureichend waren: Die Brüsseler Abschrift zu Wq 246 belegt, daß dieses Werk nicht als Ganzes mit dem Michaelis-Quartalstück nach J. C. F. Bach identisch ist. Allerdings stammt in der Tat der Eingangsschoral von Wq 246 aus dieser älteren Komposition, ebenso ist das 12-taktige Baß-Rezitativ „So werde nun“ daraus entnommen. Die übrigen Sätze von Wq 246 finden sich in der Einführungsmusik für Johann Jacob Schäffer (Wq 253) wieder, die Carl Philipp Emanuel Bach für den 3. August 1785 bereitzustellen hatte. Da dieser vorausschauend zu arbeiten pflegte, erscheint es beim gegenwärtigen Wissensstand plausibler anzunehmen, daß die drei zuletzt genannten Sätze für das Michaelis-Quartalstück von 1785 neu komponiert worden sind, und dann, als Carl Philipp Emanuel im Abstand von gerade drei Wochen mit den Einführungsmusiken Schäffer und Gasie gleich zwei große Gelegenheitswerke zusätzlich vorlegen mußte, in eines dieser Werke übernommen wurden. Dies würde auch erklären, warum das den drei Sätzen in der Einführungsmusik Schäffer nachfolgende Rezitativ „Erhöhter Menschensohn“ ebenso anhebt, wie das seit spätestens 1778 vorliegende Rezitativ „So werde nun“.

Den entscheidenden Hinweis auf die Datierung der beiden Michaeliskantaten mit Musik von Johann Christoph Friedrich Bach gab Georg Schünemann, der ihn aber selbst falsch interpretierte. Die Berliner Quellen zeigen nämlich auf beiden Titelumschlägen die charakteristische Hand C. P. E. Bachs. Außer dem Titel „*Michael. Quart. Stück von J. C. F. Bach. NB. Herderscher Text*“, sind bei „*Michaels Sieg*“ die Eintragungen „*Nr. 27*“, die auf Carl Philipp Emanuel Bachs Musikaliensammlung weist, und die Zahl „71“ zu erkennen. Mithin wurde „*Michaels Sieg*“ – trotz seines außergewöhnlichen Umfangs – im Jahre 1771 von Carl Philipp Emanuel Bach als Quartalstück in den fünf Hamburger Hauptkirchen aufgeführt. Da Herder erst im

²⁵ DDT 56, S. X.

²⁶ Geiringer, a. a. O., S. 274, Fußnote 1.

Frühsommer 1771 nach Bückeburg gekommen war, stellt „Michaels Sieg“ seine erste Gemeinschaftsproduktion mit Johann Christoph Friedrich Bach dar. Ungewöhnlich ist freilich, daß das Werk schon im selben Jahr in Hamburg zur Aufführung kam. Angesichts des Umfangs, der großen Besetzung und nicht zuletzt der verhältnismäßig knappen Zeitspanne, die zur Komposition und zu der – erst in Hamburg erfolgten – Herstellung des Aufführungsmaterials zur Verfügung stand, stellt sich die Frage, ob das Werk zum Michaelistag 1771 überhaupt auch in Bückeburg erklingen sein mag.²⁷

Das Titelblatt zum Michaelis-Quartalsstück „Wenn Christus seine Kirche schützt“ gibt mit den Jahreszahlen „[17]78“ und „[17]84“ den gewünschten Aufschluß über das Entstehungsjahr der jüngeren Fassung.²⁸ Schönemann glaubte aus stilistischen Gründen Johann Christoph Friedrich Bach und Herder den Löwenanteil auch an dieser späteren Werkfassung zuweisen zu können.²⁹

„Auch die neuen Stücke kann man [J. C. F. Bach] mit Sicherheit zuschreiben, da ihre Stilistik nicht von Friedrich Bachscher Art abweicht und auch der Text deutlich auf Herder weist. Emanuel Bachs Anteil wird sich auf eine Überarbeitung des bezifferten Basses beschränken, der übrigens nicht, wie die Überschrift vermuten läßt, ausgearbeitet ist.“

Damit spielt er auf Carl Philipp Emanuel Bachs Notiz „*Das Baßaccomp. von C. P. E. B.*“ an. Gemeint ist damit jedoch nicht der Generalbaß, dessen Bezifferung und Realisierung schwerlich eines Titelvermerks wert gewesen wäre, sondern – wie schon Miesner mit Recht festhält³⁰ – das Recitativo accompagnato für Baß „Was seh ich dort“ als Ersatz für sein Gegenstück „Welch ein Gesicht“ für Tenor in „Michaels Sieg“. Die Gründe für die Neukomposition sind vor allem auf textlicher Ebene zu suchen; Carl Philipp Emanuel Bach war, wie ein Vergleich der Incipits deutlich macht, sichtlich bemüht, die musikalische Substanz der Komposition seines Bruders zu erhalten.

Wenn wir nun einen Seitenblick auf die Hamburger Fassungen von BWV 19 werfen, fällt auf, daß hier wie dort die Ariette „Herr, wert, daß Scharen“ und ein „Heilig“ verwendet werden. In der Tat handelt es sich um die bereits beschriebene Benda-Arie, die in der Literatur irrtümlich teils C. P. E. Bach³¹, teils J. C. F. Bach zugewiesen wird.³² Auch im Quartalsstück von 1778 finden wir sie in jener von

²⁷ Möglicherweise hat C. P. E. Bach schon bei der Aufführung 1771 in die Werkgestalt eingegriffen. Während die Textquellen des Herder-Nachlasses (SBB, Hss.-Abteilung, *Herder-Nachlaß, Kaps. XVII. 30–33*) für Satz 5a die erste Strophe des Luther-Liedes „Ein feste Burg ist unser Gott“ verlangen, kam in Hamburg offenbar der Gellertsche Parodietext „Wenn Christus seine Kirche schützt“ zur Aufführung, der einen von Herder nicht beabsichtigten christologischen Aspekt in die Dichtung einbringt.

²⁸ Hinzu kommt die Zählung *No. 25*; bei BWV 19 (*St 25b*) erscheint die *No. 22*.

²⁹ Schönemann, a. a. O. (Fußnote 21), S. 90f.

³⁰ Miesner, a. a. O. (Fußnote 5), S. 81.

³¹ Vgl. Dok III, Nr. 759 K, S. 209; NBA I/30 Krit. Bericht, S. 84 (M. Helms). Hierauf basierend beispielsweise bei P. Wollny, *Abschriften und Autographe, Sammler und Kopisten*, in: *Bach und die Nachwelt*, Bd. 1: 1750–1850, hrsg. von M. Heinemann und H.-J. Hinrichsen, Laaber 1997, S. 27–62, hier S. 43.

³² Schönemann, a. a. O. (Fußnote 21), S. 90, und Miesner, a. a. O. (Fußnote 5), S. 96, gingen voreilig von der Autorschaft J. C. F. Bachs aus. Einzig B. J. Sing, a. a. O. (Fußnote 20), S. 262f., macht Zweifel an J. C. F. Bachs Autorschaft geltend, die durch Hinweis auf die

Beispiel 2

2a. Accompagnato.

J. C. F. Bach

Andante

Welch ein Gesicht! Dort zie-hen

Dra-chen

und die Schlan-gen wü-ten.

C. P. E. Bach gestrafften Version, die wir oben begründet dem Pasticcio nach BWV 19 in der Fassung von 1776 zugewiesen hatten.

In der Literatur zu J. C. F. Bach herrscht weiterhin Unklarheit darüber, welcher Satz mit dem „Heilig“ gemeint ist, das im Stimmenmaterial nicht enthalten ist, dessen Einschluß aber durch Vermerke der Form „Chor Heilig“ gefordert wird.³³ Legt schon die Parallelität zu BWV 19 nahe, daß es sich hier um Bachs Doppelchöriges Heilig (Wq 217) gehandelt hat, so gibt uns ein Zeitzeuge Gewißheit. Georg Benda, der sich seit April 1778 in Hamburg aufhielt, ohne jedoch dort dauerhaft Fuß fassen zu können, ließ sich von Carl Philipp Emanuel Bach zu einem Werbetext für das Heilig gewinnen. Der Ankündigung vom 18. Nov. 1778 im *Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*, derzufolge Bach eine „von ihm componirte kurze geistliche Musik mit dem Engelsgesange Heilig, etc. in Partitur im Druck“ herausgeben wolle, wird ein mit „Hamburg, im October 1778“ gezeichneter offe-

kleingliedrige Anlage und die Koloraturen der Arie, die in dieser Form in den authentischen Werken des Bückeburger Bachs keine Parallelen finden, begründet wird.

³³ Vergleiche B. Jung Sing, a. a. O., S. 193f., mit einer Diskussion der von G. Schünemann, J. Müller-Blattau und K. Geiringer angebotenen Varianten. Keiner der Autoren berücksichtigt Miesners Identifizierung (a. a. O. [Fußnote 5], S. 81).

3. Recit. accomp.

Andante

C. P. E. Bach

B

VI 1
VI 2
Va
Vc
Org

3

6

Was seh ich dort,

p

p *tasto*

f *p* *f*

ner Brief Georg Bendas angehängt, in dem dieser begeistert über das Erlebnis, einer Aufführung des Werkes beigewohnt zu haben, berichtet:³⁴

„Neulich, mein Bester! bin ich hier in der Vesper auf die angenehmste Art überrascht worden. Ich gieng hin, die Bachische Michaelis-Musik zu hören. Sie können sich vorstellen, ob ich etwas Mittelmäßiges erwartete, da ich wußte, daß Bach die Musik componirt hatte. Allein, so groß meine Erwartung war, so sehr ward sie übertroffen. Ich will Ihnen nichts von Bachs Manier sagen. Sie kennen sie, und wissen, was dieser große Mann durch sein Genie und seine gründliche Kenntniß der Harmonie auszurichten im Stande ist. Aber in dieser Musik kam ein Heilig etc. vor, in dessen Composition Bach sich selbst übertroffen hat. Es ist ein Doppel-Chor, davon der erste Theil von den Engeln, und der zweyte von den Völkern gesungen wird. ...“

5.

Für die Druckfassung des Doppelchörigen Heilig hat Bach bekanntlich die Arie „Herr, wert, daß Scharen der Engel dir dienen“ neu komponiert. Die auf Bach folgenden Generationen glaubten, einen gravierenden Stilbruch zwischen der

³⁴ Zitiert nach *Carl Philipp Emanuel Bach Spurensuche. Leben und Werk in Selbstzeugnissen und Dokumenten seiner Zeitgenossen*, vorgelegt von H.-G. Ottenberg, Leipzig 1994 (Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte, Sonderreihe: 1.), Dok. Nr. 114, S. 235. Im gleichen Zusammenhang erwähnt wird dieser Brief bereits bei Miessler, a. a. O. (Fußnote 5), S. 42, 93 und 96.

Engelsmusik des Heilig und der bescheidenen Ariette konstatieren zu müssen. Schon Reichardt, der in Bachs „meisterhaftem Heilig“ die Idee „von einer ächten edlen Kirchenmusik“ verwirklicht sah, nahm hiervon die „Einleitungsariette“ ausdrücklich aus.³⁵ Nicht weniger zurückhaltend in der Beurteilung der Einleitung ist Carl von Winterfeld, der Bachs Doppelchöriges Heilig sonst als das „vollendetste seiner kirchlichen Werke“ anpreist.³⁶

„Bach leitet jenes herrliche Werk ein durch einen Einzelgesang, dessen Worte uns voraussetzen lassen, daß hoher großartiger Schwung in ihm vorherrschen müsse. ... Wir finden uns aber durch die Betonung in unseren Erwartungen enttäuscht. Eine Altstimme läßt sich mit einem zwar melodischen, aber kühlen Gesange vernehmen, bei dem die kräftigsten Töne dieser Stimmgattung nicht in Anspruch genommen sind; eine dazu ertönende selbständige Gegenbegleitung ist eben so wenig geeignet, den Gesang hervorzuheben. Soll dieser dem Folgenden zur Folie dienen? soll er uns recht anschaulich machen, wie schwach und dürftig das Loblied des Einzelnen erscheine, gegenüber dem gemeinschaftlichen Preise des Höchsten im Himmel und auf Erden? Hätte es dessen bedurft?“

Carl Friedrich Zelter hat sich allem Anschein nach als einziger nicht damit begnügt, die Kluft zwischen Ariette und Heilig zu konstatieren, sondern nach einer Begründung gesucht, warum Bach die Aufnahme der Ariette überhaupt zwingend erschienen ist. In einem von Miesner veröffentlichten Schriftstück, das letztlich der Rechtfertigung einer eigenen Einrichtung des Werkes für drei Chöre dient, hält Zelter zunächst die Grundidee des Werkes fest, die „in dem Contrast der beyden Chöre gegen ein ander, wie aus der Benennung derselben: Engel und Völker deutlich genug hervorgeht ...“ bestehe.³⁷ Zelter erläutert anschaulich die Funktion der beiden Chöre und fährt dann fort:

„Bis daher findet alles seinen Grund in der Ausführung und Wirkung des Stückes. Nun entsteht aber die Frage: Wie kommt die vom Componisten so benannte Ariette, *Herr, werth daß Schaaren der Engel dir dienen* zu der Ehre, eine Einleitung zum Heilig selber, oder zum Chore der Engel genannt zu werden?“

Mit der ihm eigenen Logik leitet Zelter aus der „diminutiven Benennung Ariette“, die mit dem Stück insofern trefflich korrespondiere, als es „sich so in der Mitte zwischen Etwas und nichts“ halte, und der Formulierung des Titels zur Druckausgabe Heilig „mit zwei Chören und einer Ariette“ ab, daß es sich bei der Ariette in Wirklichkeit gar nicht um eine Einleitung, sondern um einen „Appendix voran“ handle:

„Meine Vermuthung ist diese: Bach hat die Arbeit bei dem ‚Heilig‘ als der Hauptsache angefangen und zuletzt empfunden, daß dem Chor der Engel das Irdische vorangehen müsse, wenn die beabsichtigte Wirkung erfolgen solle. Er hat ein reges[,] ein rauschendes Erdenleben durch das Violinspiel dabey als nothwendig und hinlänglich gehalten und da das Stück keine Arie ist, so hat er es eine Ariette genannt.“

³⁵ Carl Philipp Emanuel Bach *Spurensuche*, a. a. O., Dok. Nr. 117, hier S. 240.

³⁶ C. von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsetzes*, Bd. 3, Leipzig 1847, Reprint Hildesheim 1966, S. 462. Vgl. auch Miesner, a. a. O. (Fußnote 5), S. 94.

³⁷ Zitiert nach H. Miesner, a. a. O., S. 95. Dort auch die folgenden Zitate.

Zelter sah sich daher berechtigt, den Satz durch einen eigenen Chorsatz auf die Worte der Ariette zu ersetzen, wobei er sich „die Tonart und den Schluß zu beachten ... verpflichtet hielt wie es Bach gethan hat.“

Mit bemerkenswerter Intuition hat Zelter die komplexe Vorgeschichte der Ariette erahnt, obwohl ihm weder das Autograph des Heilig noch die Michaelismusiken für 1776 nach BWV 19 und für 1778 nach J.C.F. Bach vorlagen. Die Originalpartitur zum Heilig, die aufgrund des Schriftbildes unmittelbar erkennen läßt, daß die Ariette nachträglich dem Doppelchor beigegeben wurde, befand sich seit 1804 in der Wiener Hofbibliothek;³⁸ die beiden Michaelismusiken waren nach der Versteigerung des Nachlasses von Anna Carolina Philippina Bach im Jahre 1805 nicht an die Sing-Akademie gelangt.³⁹ In der Tat hat Bach die Ariette nachkomponiert, als er sich zur Drucklegung des Werkes entschloß. Ariette und Heilig bildeten für ihn seit dem Michaelis-Quartalstück von 1776 eine Einheit, ungeachtet dessen, daß die Ariette ursprünglich von Georg Benda stammte.⁴⁰ Die Zusammenstellung der Sätze beruht auch nicht auf einem Zufall, denn schon 1776 hatte Bach Bendas Da-Capo-Arie in eine Ariette abgeändert, um aus einem selbständigen Werk eine wirkungsvolle Einleitung für den neuen Doppelchor zu schaffen. Wollte er diese Einheit nicht aufgeben, so blieb ihm für die Drucklegung kaum etwas anderes übrig, als eine eigene Vertonung an die Stelle von Bendas Arie zu setzen.⁴¹ In der Intention unterscheidet sich Bachs Vorgehen bemerkenswerterweise kaum von Zelters Verfahren, als dieser das Werk für seine Berliner Sing-Akademie neu einzurichten versuchte. Wie später Zelter übernahm Bach die Worte und die Tonart seiner Vorlage. Darüber hinaus hielt er sich aber auch an den Grundcharakter von Bendas Musik und verlagerte nur die rasche Bewegung in Zweiunddreißigstelnoten aus der Singstimme in die Streicherbegleitung. Dies deutet vielleicht darauf hin, daß auch Carl Philipp Emanuel Bach – trotz seiner Freundschaft zu Benda

³⁸ Österreichische Nationalbibliothek Wien, *Cod. 15517*. Die Handschrift stammt aus dem Nachlaß von Karl Leopold Röllig (gest. am 4. März 1804). Ein Zusammenhang mit dem Nachlaß des ein Jahr zuvor verstorbenen Gottfried van Swieten, der 1779 nicht weniger als 25 Exemplare des Druckes abgenommen hatte und dem C. P. E. Bach das nach der Drucklegung nicht mehr benötigte Autograph als Erinnerungsstück geschenkt haben mag, liegt nahe.

³⁹ AK 1805, S. 31, Nr. 80 und 86, siehe BJ 1995, S. 168f. (E. N. Kulukundis). Während die Quelle zu Wf XIV/6 (*St 266*) an Georg Poelchau gelangte (hierauf weist schon eine Preisangabe mit Bleistift in seinem Exemplar des Versteigerungskatalogs), müßten die Quellen zum Pasticcio nach BWV 19 (*St 25b*) über die Sammlung Voß an die BB gelangt sein, wie aus dem charakteristischen „E“ auf dem Titelumschlag hervorgeht (Der Eintrag in BJ 1995, S. 169, wäre dahingehend zu korrigieren). Die Quelle *St 25b* ist allerdings bei B. Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß. Ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1800*, Kassel 1997, nicht verzeichnet.

⁴⁰ Miesners Argument (a. a. O. [Fußnote 5], S. 96), Ariette und Chor könnten schon deswegen nicht gleichzeitig entstanden sein, „da G. Benda die Einleitung nicht erwähnt“, ist nicht haltbar. Da Bendas Brief zu Werbezwecken dienen sollte und sein Inhalt mit Bach abgesprochen war, wäre es der Sache kaum dienlich gewesen, hätte Benda sein Eigentumsrecht an der Ariette öffentlich bekanntgegeben. Vielmehr heißt es im Brief über das Pasticcio als Ganzes, daß Bach „die Musik componirt hatte“ – offenkundig wider besseres Wissen.

⁴¹ Zu ähnlichen Fällen vgl. U. Leisinger, *Carl Philipp Emanuel Bachs verschollen geglaubte Hochzeitskantate H 824a im Kontext seines Bearbeitungs- und Parodieverfahrens*, in: Jahrbuch SIM 1999 (im Druck).

und seiner persönlichen Vorliebe für dessen Werke⁴² – die Kritik an hochvirtuosen Arien, wie sie wenig später Johann Friedrich Reichardt in seiner schon angeführten Besprechung des Heilig formuliert hat, geläufig war:⁴³

„Eigentlich schicken sich weder Arien noch Recitative in die Kirche; am wenigsten Arien von so üppigem und spielendem Gesange, dergleichen in den meisten neuen Kirchenmusiken befindlich sind.“

Eigenartigerweise ist Carl Philipp Emanuel Bach bei der Neufassung der Ariette noch einen Schritt weiter zurückgegangen, als auf den ersten Blick erforderlich erscheint. Der Harmonieverlauf legt nahe, daß er sich nicht an der gekürzten Fassung der Ariette von 1776, sondern an der ursprünglichen Fassung, die er 1770 verwendet hatte, orientierte. Zu auffällig ist es, daß sich der zweite Teil der Arie bei den Worten „Sei mir gepriesen“ nach C-Dur wendet: In Bendas Vertonung begann an eben dieser Stelle der B-Teil der Arie in derselben Tonart. Bach erweist sich hier als sensibel gegenüber der ursprünglichen Anlage der Komposition, die die 1776 und 1778 verwendete gekürzte Ariette notgedrungen nicht hatte beibehalten können.

6.

Die vorgelegten Dokumente belegen, daß Carl Philipp Emanuel Bachs Michaelismusiken in Hamburg begeistert aufgenommen wurden. Diese Wertschätzung läßt sich nicht allein damit begründen, daß die überlieferten Informationen von Freunden des Hamburgischen Musikdirektors stammen. Die positive Einstellung der Zeitgenossen zu Bachs Amtsführung wurde auch durch das Wissen darum, daß es sich bei vielen der aufgeführten Werke um Pasticcios handelte, nicht ernsthaft beeinträchtigt. Die Übertragung des Originalitätsanspruchs auf die Vokalmusik, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Nord- und Mitteldeutschland von der Instrumentalmusik her entwickelt worden war, ist offenbar im wesentlichen ein Konstrukt des 19. Jahrhunderts. Anscheinend gab es bei großen Teilen des Publikums keine grundsätzlichen Vorbehalte gegen die Aufführung von Pasticcios, die vielmehr differenziert nach der Qualität der einzelnen Bestandteile und nach ihrer Gesamtwirkung bewertet wurden.

Einer Sichtung des Repertoires hält nicht einmal die von Miesner suggerierte und von Clark zur These erhobene Behauptung stand, daß Bachs Kirchenstücke in aller Regel Pasticcios, die Einführungsmusiken für hamburgische Geistliche aber durch-

⁴² C. P. E. Bach hat zahlreiche Einzelsätze aus Bendas sogenanntem Münster-Jahrgang in seine Passionsmusiken aufgenommen. Die erhaltenen Quellen (SBB *Mus. ms. 1334* und *1335*, dazu zum Teil auch Stimmensätze) werden in der Einleitung zu E. E. Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven und London 1989, S. XXII, erwähnt, aber im weiteren nicht ausgewertet. Auch ein Teil der Bendaschen Gelegenheitswerke, die im NV, S. 85–89, angeführt werden, ist erhalten geblieben. Eine Gesamtübersicht über den Verbleib der Benda-Quellen aus Bachs Nachlaß und ihren Gebrauch durch den zweitältesten Bach-Sohn fehlt trotz Vorarbeiten von Kirsten Beißwenger und Dan Melamed.

⁴³ J. F. Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*, Bd. 1, Berlin 1782, S. 84, zitiert nach Carl Philipp Emanuel Bach Spurensuche, a. a. O. (Fußnote 24), Dok. Nr. 117, S. 239.

weg Originalkompositionen seien:⁴⁴ Die Einführungsmusik für Pastor Johann Christoph Friderici (Wq 251) aus dem Jahre 1775 enthält nämlich wenigstens zwei Sätze, den Eingangschor „Der Herr lebet und gelobet sei mein Hort“ sowie die Arie „Erhebe dich in lautem Jubel“, die C. P. E. Bach einer Kantate „Die Gottheit türmte Flut auf Flut“ von Georg Benda entlehnt hat.⁴⁵

Sobald Carl Philipp Emanuel Bachs Aufführung der Kantate BWV 19 seines Vaters in den Kontext der Hamburgischen Michaelismusiken eingeordnet wird, zeigt sich, daß die Eingriffe in die Werkgestalt nicht größer sind, als bei anderen, weit jüngeren Werken, die der zweitälteste Bach-Sohn in sein Repertoire aufnahm. Zudem wird deutlich, in welchem Ausmaß Querverbindungen zwischen den in verschiedenen Jahren erklangenen Stücken sind: Die Identifizierung der Einlegesätze in der Fassung von „Es erhob sich ein Streit“ (BWV 19) aus dem Jahre 1776 liefert den Schlüssel zur Bewertung der revidierten Fassung von „Michaels Sieg“ (Wf XIV/5), die 1778 und erneut 1784 aufgeführt wurde; die zweite Aufführung dieses Pasticcios hat Auswirkungen auf das „Michaelisquartalstück“ Wq 246 von 1785; dieses hängt seinerseits eng mit der gleichzeitig entstandenen Einführungsmusik Wq 253 zusammen; außer der Übernahme von Sätzen sind Neutextierungen und musikalische Eingriffe festzustellen, auf die hier aber nicht im einzelnen eingegangen werden kann. Carl Philipp Emanuel Bachs Anteil an den in Hamburg dargebotenen Werkgestalten ist nicht zu gering einzuschätzen; die Pasticcios als Flickwerk unbesehen beiseite schieben zu wollen, wird dem Anspruch und Ernst, mit dem Bach sein Amt als Musikdirektor ausübte, nicht gerecht. Bach war ständig auf der Suche nach guten Stücken, die er für seine Zwecke einrichtete; je wichtiger ein musikalisch zu begehender Festtag war, desto größere Sorgfalt verwendete er auf die Einrichtung. Vielleicht ist es kein Zufall, daß Johann Nikolaus Forkel gerade ein paar Tage vor dem Michaelisfest 1775 Post aus Hamburg erhielt, mit der ihm Carl Philipp Emanuel Bach mehrere Stücke aus seinem Altbachischen Archiv übersandte.⁴⁶

„Hierbey, habe ich das Vergnügen, Ihnen etwas aus meinem alten Bachischen Archive zu übersenden, nemlich 2 Stücke von dem braven Joh. Christoph, und 1 von deßen braven Bruder Joh. Michel Bach, meinem seeligen Großvater mütterlicher Seite. ... Das 22stimmige Stück ist ein Meisterstück. Mein seeliger Vater hat es einmahl in Leipzig in der Kirche aufgeführt, alles ist über den Efeckt erstaunt. Hier habe ich nicht Sänger genug, außerdem würde ich es gerne einmahl aufführen.“

Es erscheint unter diesen Umständen nicht ausgeschlossen, daß Carl Philipp Emanuel Bach eine Aufnahme von Sätzen des hundert Jahre alten Michaelisstücks „Es erhob sich ein Streit“ seines Großonkels Johann Christoph Bach in ein Pasticcio ernsthaft geprüft hatte, ehe er sich für eine Eigenkomposition mit bescheidenerem Aufführungsapparat („Siehe, ich begehre deiner Befehle“, Wq 247) entschied.

⁴⁴ H. Miesner, a. a. O. (Fußnote 5), S. 82 und 89; S. L. Clark, a. a. O. (Fußnote 5), S. 122 und 151.

⁴⁵ SBB *Mus. ms. 18704, adn. 1* (Lorenz Nr. 547). Mit Poelchaus Aufschrift „Aus Em. Bachs Nachlaß“.

⁴⁶ C. P. E. Bach an Forkel, 20. Sept. 1775 (Dok III, Nr. 807).

Eine sachliche Auseinandersetzung zeigt, daß nicht nur die Werkgeschichte eine musikwissenschaftlich relevante Fragestellung bildet, sondern daß auch die Aufführungsgeschichte vielfältige Aspekte aufweist, denen nachzuspüren sich lohnt. Gerade die lange als „Flickwerk“ gescholtenen Pasticcios erweisen sich als ertragreiches Forschungsobjekt, da die Identifizierung ihrer Bestandteile und die Untersuchung von Ausmaß und Grund ihrer Überarbeitung den Blick notwendigerweise über die Grenzen des Einzelwerks und des einzelnen Komponisten hinauslenkt. Diese kontextbezogene Forschung erscheint als ein gangbarer Weg, um der häufig beklagten Schwierigkeit, Carl Philipp Emanuel Bachs kirchenmusikalisches Schaffen in die Geschichte der protestantischen Kirchenmusik einzuordnen, zu begegnen.

Die Entschlüsselung der vielfältigen Zusammenhänge war bei der Quellenlage, wie sie nach dem Zweiten Weltkrieg anzutreffen war, von mancherlei Zufällen abhängig. Es ist das Verdienst Christoph Wolffs, mit der Wiederauffindung der originalen Aufführungsmaterialien aus dem Besitz der Berliner Sing-Akademie im Sommer 1999 den gordischen Knoten durchschlagen zu haben. Damit wird für die Zukunft ein viel leichter, da unmittelbarer Zugang zu den komplexen Fragestellungen eröffnet, die sich aus Carl Philipp Emanuel Bachs Amtsführung in Hamburg ergeben, jedoch weit über die lokale Musikgeschichte hinaus von Bedeutung sind.